

Mikulášek, Miroslav

Mystérie-buffa V. Majakovského a její první uvedení mimo SSSR

In: *Thalia Brunensis Centenaria : Filozofická fakulta Univerzity J.E. Purkyně v Brně k počtě 100. výročí stálého českého profesionálního divadla v Brně*. Vyd. 1. Brno: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně, 1984, pp. 135-141

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122022>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MYSTÉRIE-BUFFA V. MAJAKOVSKÉHO A JEJÍ PRVNÍ UVEDENÍ MIMO SSSR

Mystérie-buffa (1918) V. Majakovského, „heroické, epické a satirické zobrazení . . . epochy“, byla první hrou Říjnové revoluce. Žánrově neobyčejné dílo o zániku starého a zrodu nového světa křísilo zapomenuté tradice středověkého divadla. Obecné povědomí o něm udržovaly pověstné inscenace pašijových her v Oberammergau, ale zájem o jeho žánry oživovala v ruském prostředí zvl. teorie a praxe symbolistického divadla, jehož úsilí v tomto směru korespondovalo s analogickými výboji evropského divadla (Craig, Appia, Reinhardt aj.). Ruští symbolisté spatřovali východisko k novým cestám v divadle v obnovení forem antického, středověkého a renesančního divadelního umění. Odtud vyšly v letech 1907–8 a poté v letech 1911–12 Jevreinovy scénické rekonstrukce — přesněji estetické stylizace středověkých liturgických dramát, moralit, miráklů, frašek, pastorále atd. v jeho Starobylém divadle, které měly význam pro vývoj ruského dramatu i v době VŘSR.

Tvar *Mystérie-buffy* vyrůstá z modernizovaného žánrového a dějového půdorysu středověké mystérie. Jejím dějovým jádrem je travestovaný biblický příběh o potopě světa promítnutý do dějinného sváru „sedmi párů čistých“ — vykořisťovatelů (negus habešský, turecký paša, Američan, pop aj.) a „sedmi párů nečistých“ — proletářů (kovář, tesař, havíř, lampář, švadlena aj.) hledajících „zemi zaslíbenou“. Jejich strastiplná cesta „peklem“ a „rájem“ a hledání Araratu zrcadí v obrazné formě mysteriálního podobenství nejen historickou zkušenost ruské revoluce, ale i odvěké touhy lidstva.

Alegorická forma dramatického podobenství s širokým dějovým záběrem (revoluce — „svatá pradlena“ — připodobňuje se k světové potopě) umožňovala Majakovskému zachytit především smysl událostí, jejich logiku, vytvořit stylizovaný divadelní model běhu světa, který je podán

v dějově odlehčené formě spínající v paradoxní rovině mystérii s bufo-
nádou, s lidovým veselím. Mystérie-buffa tíhla tudíž k univerzálnímu
aspektu, k panoramatickému zobrazení dějů světové historie, osudů lid-
ského pokolení v jeho obecných rysech a směšno-hrdinských projevech.
Dramatik usiloval o vytvoření „miniatury světa mezi stěnami cirkusu“,
tj. typu tzv. „theatrum mundi“, jež tehdy kultivovali např. i bratři Čap-
kové (*Ze života hmyzu*, 1921, *Adam Stvořitel*, 1927). Mystérie-buffa vná-
šela do pojetí „theatrum mundi“ podstatně nové momenty, rozšiřující jeho
ideové i obsahové území. Objektem zobrazení není už jen individuální
život člověka v jeho existenciálních a osudových dimenzích, ale sociální
kataklyzmata, antagonistický konflikt, pohyb a společenský i politický
život velkých sociálních celků ve světových měřítkách. „Děj ‚Mystérie-
-buffy‘ — toť pohyb davu, srážka tříd, boj idejí.“¹

Mystérie-buffa přetavující tvarové impulsy dramatických systémů před-
chozích epoch je výrazem žánrového synkretismu své doby, která nelitostně
převrací a kříží zděděné tradice i ustálené žánrové organismy. Předsta-
vuje žánrový hybrid, není jen neomystérií, ale i nabádavou moralitou,
dramatickým pamfletem proti buržoazii, satirickou panychidou nad star-
ým světem i apoteózou socialistické revoluce, variantou ruského lidového
dramatu i formou novodobého politického davového dramatu, jež se v ev-
ropské dramatice zrodilo v epoše Velké francouzské revoluce (P. S. Maré-
chal, *Poslední soud nad králi*, 1793), a vykrytalizovalo na přelomu 19.
a 20. st. (E. Verhaeren, *Svitání*; R. Rolland, *14. červenec*; G. Hauptmann,
Tkalci), vynořilo se znovu po skončení I. světové války a VŘSR (Kaiser,
Hasenclever, bratři Čapkové aj.). Bylo to skutečné „divadlo lidu“ v duchu
koncepce R. Rollanda, jež ukusovalo „s lidem z jednoho krajíce, sdílelo
jeho starosti, jeho naděje i jeho zápasy“.

I když *Mystérii-buffu* provázelo do života dobrozdání samotného lido-
vého komisaře osvěty A. V. Lunačarského, který ji považoval za hru ne-
soudí „ohnivou, smělou, durovou, vyzývací“ pečeť Říjnové revoluce,²
její cesta na scénu nebyla zdaleka snadná. Než promluvila k divákovi,
musel Majakovskij strpět nejeden hrubý útok ze strany zjevných nepřátel
revoluce a zdolat nemálo hradeb předpojatosti i v samotném proletářském
táboře — stoupěnců tradičních divadelně dramatických forem šokovaných
uměleckých novotvarem *Mystérie-buffy*. Zjevní i zákulisní odpůrci Maja-
kovského podnikali všechno možné, aby zabránili inscenaci i vydání hry.
Nenašla se divadla, která by ji byla ochotna realizovat. „Skrz naskrz byly
přecpány Macbethy,“ ironizuje básník. Herci Alexandrinského divadla,
kterým ji přečetl, v ní odmítli hrát pro její vyzývací ateismus. „Byl nám
nabídnut cirkus, poničený mnoha mítinky. I ten nám však nakonec vedou-
cí divadelního oddělení M. F. Andrejevová nařídila odebrat.“ Nakonec se

¹ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 2. Москва 1956, 359.

² А. В. Луначарский о театре и драматургии, т. 1. Москва 1958, 150.

Majakovskému dostalo nevelkých finančních prostředků a byly mu propůjčeny prostory v někdejší Divadle hudebního dramatu. Realizovat představení bylo ovšem možno jen silami náhodně shromážděných divadelních nadšenců. „Provolání k hercům“, otištěné v novinách Severní komuna a podepsané V. Majakovským, Vs. Mejercholdem, P. M. Lebeděvem aj., zvalo na 13. 10. do koncertního sálu Teniševského učiliště všechny ty, kdož by si chtěli zahrát v *Mystérii-buffě*. Představení režíroval významný avantgardní režisér Vs. Mejerchold, výpravy se ujal známý modernistický výtvarník-suprematista K. S. Malevič. Majakovskému připadla role pomocného režiséra, ale též herce, výtvarníka i rekvizitáře. Potíže v Divadle hudebního dramatu však neměly konce. Aparát divadla zavíral vchody, schovával hřebíky a dokonce zakázal vystavit vytištěný exemplář hry. „Až v samotný den představení přinesli plakáty — s nevybarvenými konturami a ihned prohlásili, že nedostali příkaz, aby je vylepovali,“ píše Majakovskij. „Vybarvil jsem plakát rukou. Naše poslůhovačka Toňa šla s plakáty a tapetovými hřebíčky po Něvském a všude, kde vlézal hřebík, přibíjela plakát ihned strhávaný větrem“ (*Jenom ne vzpomínky*).³

Premiéra se konala na počest prvního výročí VŘSR (byla sehraána všeho všudy tři představení — 7., 8., 9. 11.). Mejerchold zvýraznil v inscenaci agitační a satirický účín textu. Malevič pojal výpravu v moderním suprematistickém stylu: scéně vévodila ultramarinová polokoule, před níž se rozehrával příběh, mohutná archa obrácená přídí k divákům, rudě zelené peklo ve stylu gotického sálu podobného krápníkovým jeskyním atd. O premiéře se „jeden za druhým začali ztrácet herci,“ vzpomínal Majakovskij. „Musel jsem sám narychlo hrát i ‚prostě člověka‘ i ‚Metuzaléma‘ a ještě některého z čertů. A nazítří ‚Mystérii‘ rozebrali a opět, pro radost akademickým divadlům, začali nudit Macbethové... Přestěhoval jsem se s ‚Mystérii‘ do Moskvy.“⁴ Inszenace vyzněla, podle slov A. V. Fevralského, jako „divadelně poetický manifest Října“.

Mejercholdova práce na hře nebyla dlouho v odborné literatuře docenována. Ještě donedávna zaznívaly názory, které ostatně doslova kočovaly z jedné práce do druhé, v nichž se vytrvale upozorňovalo na „futuristicko-formalistický obal“ Mejercholdova představení: ještě dnes se můžeme dočíst, že „zvučný proud poezie Majakovského se prorval formalistickými experimenty přecpávajícími inscenací“ (V. Percov)⁵ Jakoby všechny nedostatky a slabosti představení, realizovaného v obtížných podmínkách, byly důležitější než samotný fakt, že v Mejercholdově interpretaci započala *Mystérie-buffa* svou uměleckou cestu, že v tvůrčí spolupráci dvou

³ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12. Москва 1959, 155.

⁴ Tamtéž, 156.

⁵ В. Перцов, Маяковский. Жизнь и творчество, т. 2. Москва 1976, 81.

avantgardních umělců se rodil nový typ revolučního divadelně dramatického umění.

V r. 1921 vytvořil Majakovskij novou variantu *Mystérie-buffy*, kterou rovněž inscenoval Vs. Mejerchold v Prvním divadle RSFSR; premiéra se konala 1. května 1921, byla nadšeně přijata obecenstvem a mj. také hrána německy na počest III. kongresu Kominterny v prostorách Prvního státního cirkusu. Druhá varianta, ač znamená politickou aktualizaci původního textu a konkretizaci postav, ve srovnání s první více „zastarala“. „První redakce ‚Mystérie‘ je napsána podle mého názoru silněji než druhá,“ píše sovětský režisér V. Pluček. „Je v ní ztělesněno nadšení Majakovského z velikosti . . . revoluce.“⁶

Mystérie-buffa byla tvůrčí předzvěstí novátorského hnutí „Říjen v divadle“, jež se stalo významným faktorem sovětského porevolučního divadelního dění („Je to hra, již se započal divadelní Říjen,“ poznamenal Majakovskij⁷). Program „Října v divadle“ byl koncipován r. 1920 Vs. Mejercholdem, který se stal 16. září vedoucím Divadelního oddělení Lidového komisariátu osvěty. V době, kdy akademická divadla (mezi nimi i MCHAT) přešlapovala na místě a teprve hledala svůj vztah k revoluci, dali jí inspirovači Října v divadle své síly, snažili se přeměnit jeviště v tribunu a divadelní představení v účinný nástroj společenského zápasu: odmítali apolitičnost, proklamovali orientaci na revoluční obsah a formu, vyzývali k budování divadla otevřeně tendenčního, agitačního, plnicího politické úkoly epochy, snažili se budovat „revoluční divadlo, divadlo socialistické kultury“.⁸ Právě zde se rodila a vědomě nastolovala idea revolučního, politického divadla, kultivovaná v dvacátých letech v Německu E. Piscatorem a B. Brechtem a rozvíjená v třicátých letech pražským Osvobozeným divadlem Voskovce a Wericha. Svou aktuálnost neztratila ostatně ani v pozdějších dobách, jak o tom svědčí v padesátých a šedesátých letech zvl. umělecký program tvůrčích kolektivů Mahenovy činohry v Brně a moskevského Divadla na Tagance, jež se vědomě hlásily k odkazu sovětské divadelní avantgardy.

Brněnská Mahenova činohra v čele s režisérem Evženem Sokolovským, šéfem činohry Milošem Hynštem a dramaturgem Bořivojem Srbou vystoupila na přelomu padesátých a šedesátých let s koncepcí divadla, které by bylo tvůrčím impulsem, korektivem v společenskopolitickém dění i barometrem společenských nálad, které by reagovalo na naléhavé otázky své doby. Cílem mladých umělců bylo divadlo politické, socialistické, pokrokové obsahem i jevištním ztvárněním. Svou plodnou a společensky nesmírně potřebnou koncepci realizovali zvláště v inscenacích děl B. Brechta (*Zadržitelny vzestup Artura Uie*, 1959; *Kavkazský křídový kruh*, 1961),

⁶ В. Плучек, На сцене — Маяковский. Москва 1962, 131.

⁷ В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 12. Москва 1959, 427.

⁸ Вестник театра, № 76—77, 1920.

Vs. Višněvského (*První jízdní*, 1961), L. Kundery (*Totální kuropění*, 1961) aj.⁹

Své místo v tomto cyklu ideově vyhraněných dramatických děl měla i Majakovského *Mystérie-buffa*, inscenovaná Mahenovou činohrou 8. května 1960. Kolektiv divadla sáhl po tomto díle zcela záměrně. Hra, která se neobjevovala na scéně téměř čtyři desetiletí a narážela i v našem kulturním prostředí a dokonce i v samotném divadle na hradbu nepřízně a pochyb,¹⁰ plně odpovídala tvůrčí koncepci inscenátorů: bylo to divadlo epické, s revolučně patetickým a romantickým nábojem, důsledně antiiluzivní, polemicky zahrocené proti intimně psychologickému divadelnímu umění imitujícímu reálný život člověka. „Naše inscenace má být příspěvkem k diskusi o charakter socialistického divadla, která probíhá více méně skrytě v celém československém divadelnictví,“ psal B. Srba v programu k inscenaci *Mystérie-buffy*. „Majakovského ‚Mystérie-buffa‘ je polemikou s divadlem skrytého tématu, s divadlem tichých atmosfér, s divadlem ukrývajícím za pravděpodobným a věrným vyličením skutečnosti svůj nehluboký filozofický názor. Naše inscenace odbývá se v době, kdy boje o Mejercholdovo i Majakovského divadelní dílo nejsou dobojovány, a kdy je třeba, aby jejich rehabilitace na poli teoretickém byla doplněna i praktickými divadelními počiny. Hlásíme se tudíž naší inscenací k tradici mladého sovětského revolučního divadla, které usilovalo zaangažovat na politických problémech své doby co nejširší vrstvy lidových diváků, k tradici reprezentované jmény Majakovskij, Lunačarskij, Višněvskij, Hikmet, Mejerchold, Ochopkov...“ Polemický žár proklamované koncepce i jistá krajnost formulací byla výrazem úsilí tvůrců realizujících v uměleckém experimentu svůj ideově i stylově vyhraněný program.

Brněnské představení *Mystérie-buffy* bylo záslužným kulturním činem. Šlo o první inscenaci této hry na velkém profesionálním divadle nejen v ČSSR, ale i za hranicemi SSSR vůbec.¹¹ Kolektiv MČ – na rozdíl od moskevského Divadla satiry – hrál druhou, básníkem silně aktualizovanou verzi hry. Inscenace se ujal talentovaný režisér Evžen Sokolovský, výpravu vytvořil Miloš Tomek, hudbu složil tehdy mladý brněnský skladatel Josef Berg. Inscenátoři si byli vědomi toho, že hra je neoddělitelně spjata s epochou svého vzniku. Ve své režijní interpretaci se snažili mo-

⁹ Viz Z. Srba, Malé zamyšlení nad činohrou Státního divadla ke konci sezóny 1979/80. In: Program SD Brno, listopad 1980, č. 3, 78–82.

¹⁰ Podle informací členů tehdejší divadelní rady odboru kultury Jhm KNV byly i v tomto orgánu vyslovovány pochyby o „hratelnosti“ textu a vhodnosti této dramaturgické volby.

¹¹ 11. 1. 1960 inscenoval první redakci *Mystérie-buffy* studentský divadelní kolektiv „Neue Bühne“ při Goethově univerzitě ve Frankfurtu nad Mohanem (NSR); teprve 31. 7. 1960 ji hrálo další profesionální „Divadlo 13 řad“ v Opole (PLR); světovou prioritu má zřejmě i televizní přenos inscenace *Mystérie-buffy* (režie A. Moskalyk) z montážní haly Královopolské strojírny.

dernizovat *Mysterii-buffu* nikoli textově, ale hlavně scénicky. Třebaže provedli několik citlivých dramaturgických úprav, neporušili myšlenkový a obrazový řád díla: potlačili abstraktní momenty, vypustili páté dějství (Země trosek), odstranili dobové narážky, které zastaraly, upravili závěr, využili některých partií z první verze hry, snažili se především zvýraznit spektakulárnost díla, jeho scénickou poutavost:

Režie Evžena Sokolovského byla v scénické interpretaci hry, považované po celá desetiletí za nehratelnou, umělecky náročná a vynalézavá. Sokolovský uplatnil všechny prostředky moderního antiiluzivního divadla usilujícího o překlenutí bariéry mezi jevištěm a hledištěm, rozehrál velkou lidovou podívanou spájající odvážně, ve stylu středověkého divadla hrdinský patos mysteriózní historie inspirované biblí i nabádavost morality s bufonádou, lidovým veselím. Ve shodě s koncepcí a tvarem Majakovského divadla inklinujícího k epickému, metaforickému, hravému zpodobení světových dějin našly v představení své místo i píseň, tanec, cirkusová atrakce — klaun, kolektivní recitace, přímá politická agitace i uvolněný herecký projev. Už Prolog (z druhé redakce hry) — klaunská intráda — naznačil styl představení — výrazné scénické bufonády: herec „v klaunské masce křičí verše až do ochraptění, střílí z pistole, zakopává, dělá hvězdy, ukazuje na pouťové obrázky. Pozornost je upoutána, inscenace dostala předznamenání jako cirkusová podívaná... Francouz a Angličan (samozřejmě ztratili podobu Lloydů George a Clemenceaua) svedou souboj s deštníky. Američan se snese balóne, Kompromisníkem všichni vytírají podlahu bezmála jako hadrem. Dáma hraje především svým výstřihem a rozkolébanými boky atd.“¹² Víř burlesky, častý pohyb točny, rychlá přeměna scény řešené důmyslně výtvarníkem jako „skládačka“ z několika praktikáblovných dílců spoluvytvářely divadelně rozpoutaný jevištní projev, který neutuchal ani v druhé části představení, v níž „nečistí“ procházejí při hledání „země zaslíbené“ peklem a rájem. I tato část, pojatá v parodijní podobě měla svůj neustále gradovaný rytmus: „... Do pekla nás inscenace uvádí operou zpívanou podle všech manýr a ďábelský tanec se odehraje v rytmu roken-rolu. Podobně je laděno také nebe, jenom s příslušnými změnami intonací a rytmu. Tady se ovšem klaunovský, groteskní úsklebek mění už jen v úsměv, leckdy dost dobromyslný, zvláště v obrazu ráje; tady už je Majakovskij, počestěn', posunut až někam do blízkosti našich pohádek.“¹³

V závěru představení pojatém zcela v duchu předlohy jako apoteóza komuny pracovala režie s jednoduchou symbolikou — jevištní praktikáblly byly složeny do půdorysu pěticípé hvězdy, na niž nastoupily „nečistí“ — dělný lid — k strhujícímu závěrečnému kolektivnímu zpěvu *Internacionály*, k němuž se přidávalo manifestačně i obecnstvo. Recenzenti vyzdvi-

¹² Divadelní noviny, 8. 6. 1960.

¹³ Tamtéž.

hovali apelativní účín inscenace, zdůrazňovali skutečnost, že režisér „nejen působivě a směle rozvinul satirický plán hry, ale že vedle toho našel strhující tóny patosu a tím umocnil kladné jádro hry“.¹⁴

Pevné režijní vedení inscenace se projevilo i v dokonalé souhře hereckých partů této davové hry, která neposkytuje právě mnoho příležitostí pro velké sólové kreace. Divadelní kritika vyzvedala shodně zvl. pozoruhodné výkony J. Karlíka v herecky uvolněném a poutavém „klaunském prologu“ i v roli Kováře, J. Jurdy v roli „socdemáckého“ kompromisníka, „chameleonsky proměnlivého a nadýmajícího se frázemi“, J. Lokši v úloze „nasládle senilního Methuzaléma“¹⁵ aj. Ocenění se dostalo i choreografické spolupráci J. Ryšánkové ve scénách tanečního a pantomimického rázu i živelné komedionálnosti posluchačů JAMU, kteří hráli, tančili a zpívali v „pekelných“ i „rajských“ výjevech a přispěli k úspěchu představení.

Divadelní kritika nepřehlédla ani výrazný podíl hudby na výsledném tvaru inscenace. Hrála svébytnou roli, neilustrovala děj, vynikala komičností a satirickou nadsázkou. Bergova zvuková škála — ať už šlo o orchestrální skladby, songy, parodii na klasickou operu či rytmy rock'n rollu — byla dramaticky funkční, odpovídala ideji díla i záměru režiséra. J. Berg sám o hudební složce představení řekl: „Mystérie-buffa vyžaduje víc, než jen zhudebnit několik písní, napsat několik tanečků a udělat trochu legrandy. Musela být zachycena tvrdost a nekompromisnost textu, pod jehož zdánlivou hravostí se skrývá hořké, leč vzácné jádro z jablka poznání. Hudba tu není k tomu, aby obvyklými rafinovanými prostředky „lícila“ les, potůček, něžné city, východ slunce; není doplňkem herce, ale jeho rovnocenným partnerem.“¹⁶

Brněnské představení *Mystérie-buffy* bylo činem velkého kulturního významu. Nejen že prověřilo hratelnost i tvarově složitých děl Majakovského, ale pomáhalo též probíjet na českou scénu „divadlo životního kladu, historického optimismu, ostré myšlenky a básnické metafory“,¹⁷ divadlo politického vidění a uchopení složité sociální reality. Doba tvůrčích výbojů Mahenovy činohry spjatých s realizací děl Majakovského, Brechta, Višněvského aj. byla jednou z ideově nejprůraznějších, umělecky nejplodnějších a nezapomenutelných kapitol v dějinách brněnského divadla.

¹⁴ Rovnost, 12. května 1960.

¹⁵ Tamtéž.

¹⁶ Rovnost, 15. května 1960.

¹⁷ Z projevu M. Hynšta na 4. pracovní schůzi divadelníků Jm kraje konané 26. května 1962 (stenografický záznam).

